

短歌寫生の象徴的意義

— 齋藤茂吉の歌論を通して観たる —

笹 森 偕

第一章 齋藤茂吉を到達点とせるアララギ寫生

の系譜

大正三・四年頃から昭和二・三年頃まで、アララギ派即ち寫生主義は全盛を極め歌壇の中心勢力を占めてゐた。アララギの歌風は最初から萬葉主義寫生主義を標榜し、子規にはじまつて左千夫・節を経、赤彦・茂吉に至るまでその主義は些かも変らなかつたが、子規から茂吉に至るまでの寫生の概念には明らかにかなりの変質補充を見出す事が出来る。

正岡子規は、浅香社の落合直文・竹柏会の佐々木信綱・後、新詩社を結成した與謝野鐵幹等と並ぶ、明治中期に於ける短歌革新運動の大立物の一人である。衆知の如く、彼ははじめ主として俳句の方面に活躍したが、明治三十一年三月新聞「日本」に「歌よみに與ふる書」を発表し、以来その革新的な歌論をほとんど実行に移して行つた。彼は従来の旧派の歌人の狭量を罵倒して止まず、大

膽に偶像を破壊してひたすら万葉集と実朝とを賞揚したのであるが、当時の世間は子規が余りに古語に執して擬古的であるとして容れず、殆んど黙殺に等しい憂目に遭はせたのであつた。

子規の説いた寫生は「ものごとをありのまま見てありのまま寫す」ことで、洋画の「スケッチ」といふ意味から来てゐた。即ち自然の風物を寫實的に觀照する事である。又「寫生といふ事は畫を書くにも記事文を書く上にも極めて必要なもので此の手段によらなくては畫も記事文も全く出来ないといふてもよい位である。」（病牀六尺）といつてゐる様に、芸術一般に関する意見としての寫生であり、制作上の手段方法としての寫生であつた。

子規門下の長塚節と伊藤左千夫は、全然對蹠的な行き方を示してゐる。即ち節は子規の客観性・俳句趣味の影響を強く受けて、あくまで現実を鋭く擬観する客観的寫生に終始し、何よりも品位といふ事を重んじて芸術的に純粹な澄徹の境「冴え」に至つたが、古風なロマンティストの観のある左千夫は、その情熱的な性情か

ら子規の主観的面を継ぎ、主観主情を重んじて生命の表現たる「叫び」を主張し、豊かな声調のうねりを以てその特色としたのである。左千夫はこの点に於て全く節と見解を異にし、始めは「感じを顯はすといふのが寫生の目的である」といつてゐたのが遂には「歌の上で寫生するなど云ふことは殆ど滑稽である」等といふに至り、寫生論者としては稍異色の存在となつた。しかし彼があくまで萬葉主義・現実主義を以て貫いてゐる事は何人も否定出来ぬ事實である。島本赤彦は節と同じく寫実客観を重んじて、天地寂寥の相とか全心集中・鍛錬道を唱へた。彼は寫生子規・節の如く單純素朴な制作手段の概念としてではなく、内的生命の表現といふ目的の具体化されたものとして考へてゐた。小生が寫生は藝術の手段であると言つたのは寫生を藝術上の低い所において考へたのではない。手段は目的の具體化されたものであつてこの具體化のみが藝術の生命である。(山房独語) 而して齋藤茂吉は所謂「實相観入」の説を説き、短歌は「いのちの象徴」でなければならぬと主張した。茂吉は又左千夫の余裕のない訴への感情である叫びの説を繼いで声調を重んじ衝動的な感情の發現を重視した。茂吉の信念は寫生即象徴といふ所にある。「予が真に『寫生』すればそれが即ち予の生の『象徴』たるのである。」(短歌寫生の説) 長塚節が茂吉の歌を「君の歌は寫生になると歌

目だと。評した時、彼は節の寫生と自分のそれとの解釈の相違を明瞭に自覺したといふ。そして寫生は輪廓だけの急所でなく、もつと深い生命の急所までも突込んだものでなければならぬと感じたのであつた。茂吉の寫生は「實相に観入して自然自己一元の生を寫す」ことを定義とするものである。こゝに於て寫生はもはや手段や過程ではなく、總和全体となり、生命が寫生の実質となつた訳であつて、子規の「自然の寫生」は茂吉の「生の寫生」へと大きく發展せしめられたのであつた。

茂吉の唱へた實相観入は、この寫生概念の拡充に伴ひ新しく移入された概念でこの「観入」は仏典からの引用等ではなく「寧ろ独自の美学や評論などにある *anschauung* といふ語や *Hineinschauen* といふやうな語(文學直路)等に暗示を受けて作つた茂吉の新造語であるが、茂吉のいつてゐる「實相観入に縁つて生を寫す」といふ事に就て「實相観入」と「生を寫す」の關係には種々解釈をなす者があり必ずしも一致してゐない。その二・三を挙げるに先づ岡山巖氏は「實相観入」と「生を寫す」に判然と分け、前者は後者のための方法であると考へ(現代歌人論「齋藤茂吉氏の歌論」) 北佳敏夫氏も同じく「實相観入は寫生の目的に対する手段(日本文藝の理論「寫生の説」と見、寫生概念の変質が新たに手段を示す概念の移入を必要とした事は寫生の性格を物語るもの

として注目してゐる。又岡崎義恵氏は実相観入は生への帰入であり、写生は生の対象化・表現であるとして両者の相違を認め「然るにそれが作歌過程として合一すると考へる所に齋藤氏の藝術観の特色（齋藤茂吉の藝術観）があるといひ、又中野重治氏はこの定義を「短歌制作の総行程のいはば能動的把握を示す」ものであるとし、この両者を作歌の実地に當つて「進行形における同時的存在」（齋藤茂吉ノート）と見た。何れにしても、子規がいはば手段としての写生の中に観入も表現も何もかも含めてゐたのを、茂吉が特に観入・写生といふ二つの概念に分けて考へ、それぞれに役割をもたせようとした事は事実である。たゞこの実相観入と写生の両者の関係は非常に近い距離のものである事が直観されるのであるが、論理的にはつきり説明出来ぬ、あるもどかしさを含んでゐるといへるのではないだらうか。

大体茂吉が表現の問題に就ては猶曖昧であり、写生の実践に當る人々が、これを「一首一首の創作にぞかにあて嵌めようとしてよく嵌まらぬことにもどかしさを感じ」（茂吉ノート）る事は事実でこれは「茂吉の分りにくさ」の一つに数へられてゐる程である。しかし一方からいへばこれは所詮作家としての立場から理論化されぬ問題であるとも考へられ、この実践に當つては各人が各人の立場に於て自然に会得し体得して行く他はないと考へられ

る。従つて彼の歌論に於ける論理的説明の不十分さ、直観的思惟の飛躍は彼の特殊な立場を考慮して、或る程度許容されなくてはならないであらう。茂吉は結局理論家ではなく詩人であつたといふべきかも知れないし、その意味で彼の歌論が果して嚴密な意味での芸術論として認められるか如何かに就ては些か疑問なしとしない。けれども「茂吉の歌はいふ。然し歌論は駄目だ。」といふ風にあつさり片づけるべきものではもとよりないのである。赤彦が茂吉を評して「齋藤君は独逸的の緻密な科學者であると共に強い直覺力を持つてゐる。」といったのは極めて暗示的であつた。

茂吉の写生は、子規の様に洋画から來たのではなく、大体東洋の画論から學んだものであつた。「短歌寫生の説」で彼は「僕は自らの目が開くやうになつてからは最初から『寫生』の語義を現在の如くに考へてゐた。それを東洋畫論の用語例によつて證據立てようとして」云々といつてゐる。従つて「寫生」は先づ彼自身の内部からの熾烈な要求に基くものであつた事がわかる。「玉勝間から『生うつし』の語を見つけて『寫生』の概念を新たに建てたの」が明治四十五年であり、それから秋成の文章や昆陽漫録の文章などを見つけてゐたが、大正四年末に東洋画論集成の出版があつたので、五年三月頃までにはこの中から写生の語をすべて拾ひ出してしまつたといつてゐる。従つて茂吉の写生の概念は彼の

「目が開くやうになつてから」のふるくに始まり、大正四・五年頃にはほぼ完成してゐたとみてよいであらう。短歌写生の説はこれらの資料を基とし大正八年十一月から暇々をみて執筆され、出版されたのは昭和四年四月であつた。茂吉のこの蒐集癖・研究的態度は彼のすべてを通じてみられる特色であり、科学者たる一面を偲ばせるに十分である。

茂吉の写生は、子規より「もつと深いもの、神を傳ふるもの、自然の勢趣を現したもの」でなければならなかつた。茂吉と雖も子規の写生が原始的素朴的なものであつた事は認めない訳には行かず、子規の「写生の概念は實物に據るといふことに重きを置いて傳神寫心のことまでは言つてゐない。」といつてゐる。しかし彼は子規の写生は論に於ては不備である事を免れないが、その作品に於ては茂吉のいふ「写生」を成就してゐるし、又その歌評や隨筆にはそれを暗示するものがあると考えられる。これは節や左千夫に対しても同様であつて、彼等の写生の語義が茂吉のそれに比して明らかに狭いものであつたにも拘らず、茂吉は彼等が茂吉のいふ写生の理想的な実行者であると考へてゐるのである。而して彼は彼の写生の説が子規以来の写生の説を眞の意味に於て最も忠実に継承するものである事を信じて疑はず、むしろそれが写生本來の意義に復活する事であるとまで考へるのである。かういふ茂

吉の写生の概念に対しては当然「牽強である」との非難が起つた。殊に繪画と短歌上の写生の意義の相違に就ては、相當に鋭い論議が交はされたのである。即ち中山雅吉氏が「今日に於て繪畫上の写生なる語はスケッチなる語と融合して益々傳神などからは遠のいて居る」といつたのに対しては、茂吉は西洋のスケッチといふ用語例と写生の義は必ずしも一致しないとその相違を述べて反駁し、又太田水穂が茂吉のは東洋画論の「写生の概念の中へ寫意の概念をも包括させる様な強行事だ」と非難したのに対しては用例を以てこれに応酬し、ほどその防禦に成功してゐるかの如くである。茂吉は又「写生の語義は現今では繪畫上の用語としても極めて墮落してゐるらしい」ので「繪畫上の墮落した用語例に據つて極めようとするのは淺薄であり、不見識であり謬妄である」とも極めつけてゐる。しかし、写生即ちスケッチといふ觀念は現在でも根強いものがあり、場合によつてはその方が自然である事もある。茂吉の様に一概にいふ事も出来ないと思ふ。茂吉は「何も写生といふ特別の語を出さなくとも好いと難ずる人があるかも知れない。それはその通りで写生の嫌な人は写生を云はなくてもいい。ただ予には写生は極めて切實なのであつて予は予の藝術の根本義を此の写生におかうといふのである。」(短歌写生の説)といつてゐるが、彼がその「獨斷の好み」によつて写生の語に執

する事はその論旨に対する理解の不充分を招く恐れを含むものといへよう。中野重治氏はこの文章を茂吉の散文のわかりにくさの例として引用してゐる位である。

茂吉の「生命」は「藝術の根本義」としての意識の上に立つものである。「論」としては汎論の部に屬（童馬漫語）するものであつた。彼は奇抜な歌、天分の豊かな歌ほど自己を離れてゐると考へる。「奇抜だと思えるのは單に本心を遠ざかつた手先の浅い運動にすぎない。」（童馬漫語）のである。短歌は切に「いのち」から滲みいづるに及んで真におのがものとならねばならない。「自己のやみがたい生に根ざした調」をもち自己さながらをみる如き歌でなければならぬのである。茂吉は後には「深所のいのち」といふ事をいひ、此の「いのち」が純に凝つて「草一莖を包むといふ境地を望んだ。一首の歌の上に「ざらりと光る一色の涙」それが茂吉に於ける生の象徴なのであつた。彼は「己は自分が大切で爲方がないのだ」（童馬漫語）といふ。而して短歌は作者自身であり、孤独なる魂そのものでなくてはならなかつた。岡崎氏は「とにかく齋藤氏は自己の感覚、感情、氣分即ち自己の切實な生體験の嚴肅な表現として短歌を考へたのであり、これは古い心詞論などとは違つた近代思潮に倣（な）したものである。」（齋藤茂吉の藝術観）といつた。茂吉のこの様な「生」に対する考へ方が生命

主義的である事は容易に肯定されるであらう。明治後期の時代を支配したものはリアリズムの風潮であり、當時は芸術主義的の人生主義の文学が盛んであつた。自然主義以來思想の根柢をなすものは個人主義であり、自我意識は相當に濃厚となつて内的自覺の度を高めつつあつたが、この時代にはニイチエ研究をはじめ、オイケン・ベルグソン・デイルタイ等の生命哲学、タゴールの東洋流の哲学、トルストイ・ドストエフスキイの人道主義、新カント派の理想主義哲学の影響は殊に顯著であつた。又白樺主催の美術展覽会ではロダンやルノアール等を陳列して西洋美術の紹介に貢献し、生命主義・理想主義の風潮は、一世を風靡してゐたのである。茂吉は写生の基礎を東洋画論に求めたのであるが、彼の中にはドイツ美学・或は西洋の詩論等の影響も亦極めて濃厚であり彼がこれらの思潮にいち早く親しんで行つた事は想像に難くない。かくして彼は東西思想を己れの中に踏まへつつ、しかも結局は健康で正常な感動を重んずる萬葉集に帰入して日本古來の伝統に基く詠歎論を主張し時流に迎へられる好運に恵まれたのであつた。子規・節時代の写生が素朴な写真主義であつたに反し、赤彦・茂吉の写生が理想主義的色彩を帯びるに至つたのは時代の趨勢の然らしむる所であつたといへない事はない。茂吉が現実を描くよりも実生活に生きる感動の方を切實なものと考へたのは、彼がその近代を如何に

よく生きたかの証左でもあらう。

第二章 主として子規との關聯に於て觀たる茂吉

子規・節に於ける寫生の対象は主に自然であり、左千夫・赤彦・茂吉に於ても自然に取材する事は極めて多くこれはアララギの一つの特色であるといつてよい程である。(尤も古来日本の詩歌と自然とは非常に緊密な關係をもつてゐるので、これはアララギにのみある特色ではない。) 子規の場合は俳句に携つてゐた事、病身であつた事、又彼の現時的、理知的な性情からも自然を愛してリアルな対象を歌ひ、又日常卑近な現象の中に新しい美を発見して行つたのである。そして感覺的、視覚的な客観性へと方向づけられて行つた彼が、自ら人事を除外しがちとなつたのは止むを得ない。子規の中には相當に花鳥風月的な風流精神が濃厚であり、アララギ派の中にその傾向を強く残した事是否定出来ない。そしてこの事は又自ら寫生の素材を限定し、その境地を制約する傾きを生じたのであつた。尤も子規は所謂旧派を攻撃して取材用語の自由を主張した人であり、その客観性には多分に主観的な色彩があつて單なる形象的な客観描寫にのみ終始するといふ事はなかつた。即ち子規の寫生は科學的に正確な寫実ではなく「主観によつて肯定せられたる客観」とでもいふべきものであつた。晩年には殊

にその傾向が濃厚であつて、主観に基く短歌性の自覺は實に子規の痛切な体験から生れたものである。そして彼は如何に客観的な相を呈する事があるにせよ、歌は結局抒情を脱し得ない事を直覺し「感情」の文學に於ける重要性を主張して対象を把握する主観の眞實性にその基調をおいた。しかも彼はこれを、天然即ち、具體的、感覺的な相に於て表現しようとしたのである。理想を云々する者が天然美よりも人間の美に「美」を認めるに反し、子規は敢て「人間の美必ずしも天然の美より多からず」といふ。元來歌は昔から心の抒情的な表現であり、自然に托して自分の心を表現するものであつた。歌は見るもの聞くものにつけて心に思ふことを述べ出だすものである。我國は季節感にも恵まれてをり、又その國民性からも自然愛好の精神が強いので、西欧に比べ詩歌に風物的な内容の豊富である事は當然かも知れない。従つて子規の歌が客観的敘述にすぎない様でゐて、その背後に複雑な感慨の沈潜を感じさせるのは日本詩歌の伝統に基くものといつてよい。子規は「理想」を歌ふ事は非常な奇才でない以上類似と陳腐に陥る危険があるとし、又「寫生の作を見ると一寸淺薄のやうに見えても深く味へば味ふ程變化が多く趣味が深い。」(病牀六尺)といつて専ら自然を愛したのであるが、前述の事と照らし合はせてもその彼が人間に対して全く興味をもたなかつたと考へるのは誤解で

ある。従つて左千夫がその師たる子規を評して「自然を親しみ人生を傍観せるの趣あり」といつたのは些か浅い理解といはなければならぬ。節の自然詠は全然人事に興味をもたず「殆ど主観のないもの、又は純客観のもの」でも面白いものが出来るだらうといふ考から出發して感情の脱離を次第に完全に行つたのであるが、晩年に於ける「鍼の如く」では今までの態度にそむき、殆ど主観を露はに歌はざるを得なかつた。これは事態の急が彼に余裕を許さなかつた故でもあつたが短歌に於ける客観写生では切迫した感情を十分に表現し得なかつたからでもあり、客観写生の限界を示したものと見る事が出来る。左千夫は「人間の生命に最も直接な交渉がなければ如何なる表現にも藝術の生命は宿らない。生を求むる純なる人間の動き即ち藝術の根本義である。されば藝術は人生に觸れただけではいけない。人生の問題に觸れて居らねばいけないのである。」(獨語録)といひ、「馬酔木」期の自己に就て「自ら人生を親しみ、自然を傍観するに至れり」と述べてゐる。彼はあくまで主観主情の人であつたといへよう。以上の情勢を綜合したのが茂吉であつた。彼の「自然・自己一元の生を寫す」といふ説は「子規に於ける人間が子規以後更に發展したものの(齋藤茂吉ノート)である」と見てよいであらう。赤彦・茂吉の時代には素材を自然に限る従来の制約に従ふには時代は余りにも

複雑化して來てをり、当然人事をも含めた素材を対象とせざるを得なくなつたのである。茂吉は純粹に主観的な心の動きを対象とする場合にも「純抒情の心の寫生」と称してこれを肯定したし、赤彦も亦自然と人事とを必ずしも分たない事を強調し、概念の歌すらも「概念の背後に直観の熱が直ぐ想ひ起される程の力を持つてゐるものは(歌道小見)肯定しようとするのである。茂吉の思想性ともいふべきものは彼の大きな特色の一である。彼の場合写生が具體的客観的方向を重んじる事に變りはなかつたが、又全く主観的、抽象的な表現をも敢て斥けなかつた。赤彦の方はまだ茂吉より消極的であり、その表現価値を認めつつも抽象的・主観的な言語は切実感を欠くものとしてなるべく避けようとし、感情を具象の内面に潜ましめる客観的傾向を基調としてゐる。

「實相觀入」の「實相」に就て茂吉は「短歌写生の説」で「この實相は西洋語で云へば例へば das Reale ぐらゐに取ればいい。現實の相などと碎いて云つてもいい。」又「自然自己一元の生」の「自然」は「ロダンなどが生涯遡つてそして力強く云つたあの意味でもいい。」といつて和辻氏の文章を引いてゐる。即ち「こゝに用ひる自然は人生と對立せしめた意味の、或は精神文化などに對立せしめた意味の哲學的用語ではない。むしろ生と同義にさへ解せらる所のロダンが好んで用ふる所の人生・自然全体を包括した我

我の對象の世界の名である。我々の省察の對象となる限り我々自身をも含んでゐる。それは我々の感覺に訴へる總ての要素を含むと共に、またその奥に活躍してゐる生そのものをも含んでゐる。」といふのである。茂吉は「予の謂ふ意味の自然もそれでいい。」といふ。従つて彼には天然に対する審美的な觀察や花鳥風月の風流氣分の極めて薄い事は當然であるといへよう。又茂吉はロマンのいつた「内面の眞」といふ事に着目し、もともと繪画はロマンの謂つたやうな意味で視覚を緣とするものであるが「短歌になると感情の自然流露を表はすことも亦自己の生を寫すことにな」といつて繪画上と短歌上の寫生の相違を述べ、更に「天然を寫生するばかりが寫生ではない。人事を對象とする時でも動亂の情緒を對象とする時でも寫生の歌はいくらもあり得る。」といふ。「短歌初學門」でも「觀入の法は單に」視えるもの「に止まらず觀念の世界にあつても或は思想方面にあつても社會方面にあつても」構はぬといひなほ広く觀れば夢寐の境涯幻覺の境涯等もまた現実であり、星學者の天空界、物理學者の原子・電子等の看相・顯微鏡下の視野等もまた「現実」として極めて広範囲に現実を解釈してゐる。彼にとつて「萬有は深く厳しく美しいもの」(童馬山房夜話)であつた。茂吉は天然でも人事でもその人の好み、傾向、氣稟に應じて作歌すればよいと考へる。しかし人事的な歌が實際の創作体験

からいつて困難である事は茂吉と雖も認めざるを得ないものがあつた。これは歌の形式が短いので材料が複雑すぎると抒情詩本来の情調が出難いからであり「他人の事を歌はうとすると雜報歌になり易く自分の行動を歌はうとすると厭味に陥り易い。」し、「人事は時代と共に變遷する」ので「人事に附帶する」ことばが變遷し「作歌が難かしくなるともいつてゐる。しかし、この困難を押切つても「動亂の情緒」を歌はねばならぬ時代は到来したのであつて、この英断により近代的な複雑な内容を伝統形式の中にもちこむ事は一応成功したとみてよいのである。かくしてアララギ派に於て従来いはれて來た所の客觀的な具體性は必ずしも寫生の絶對的な條件とはならなくなつたのであり、この事は又眞の抒情は主觀を表現すべきであつて、個性を没却してはならぬといふ他の流派からの非難に報い得る結果ともなつたのである。しかし白井吉見氏は子規の寫實主義が茂吉にまで發展して行つた事に就て「これもまた別個の新しい『花鳥風月』の誕生ではなかつたか(短歌への訣別)」と云つてゐる。これは短歌といふ形式では如何なる素材を扱つても花鳥風月を鑑賞する時のやうな觀方しか出来ない。つまり現実の醜態を凝視する事をせずすべてが美化され、人生の眞實といふ面よりは「もののあはれ」といふ面が強く把握される所謂短歌的な抒情精神から免れる事は出来ないといふ観点から

出發してゐる。これは短歌形式のもつ不変にして永遠なる宿命であるのかも知れない。茂吉も亦「短歌には矢張り何處までも和歌らしい處がなければならぬといふのは自然の約束であるらしい。」（『羣馬漫語』）といつてこれを肯定してゐるかの如くである。茂吉程に異色の風流気分を脱した歌人として短歌を近代化し得たものも亦、遂にこの制約から全面的に脱し得なかつたとする見方は確かに可能であり、又それが当然であるとする見方も可能であるといへるかも知れない。即ち近代文芸の中心課題である「人間如何に生くべきか」の問題がこの短歌形式の中に扱はれた時、我々は齋藤茂吉に於てその最大限の限界を見得るのである。しかし、茂吉は臼井氏のいふ様にこの故を以て直ちに詩や散文の世界に突入すべきであるとする訳には行かない。茂吉と短歌形式との結びつきは決してしかく単純なものではあり得ないのである。

さて、写生主義の特色はいふまでもなくこの実相に即して所謂即物的に歌ふといふリアリズムにある。写生の対象は原則として必ず現実存在するものでなくてはならない。子規は西洋画家が日本画家のやうに粉本に拠つたり空想に拠つたりせず必ず実物に即して描くのに感じて写生説を説くに至つた。写生に供すべき材料は無限であり陳腐に陥る弊が少いといふのが子規の考へである。茂吉も亦竹洞画論の「畫を學ぶ者は必ず寫生を爲すべき事な

り。物の勢を見るには造物に如くはなし」に實相に即すべき事を學んだ。この現実主義的な態度は子規以来アララギ派に一貫した精神であつて、實物に拠る事によつてはじめて歌に迫真力が加はると信じられて來たのである。茂吉は更に「短歌初學門」ではゲエテの「無限なるものゝ中に歩み入らむと欲せばたゞ有限なるものゝ中を限なく歩め」といふ言葉を引いてゐるが、これは彼の寫生即象徴を示唆するものである。又子規の歌を評して「假象假感、寫象本來の由縁などいふことを念頭におかずに直ちに此の原理に參すべきである」（『短歌一家言』）といつてこの現実主義を「根本の原理」とみてゐるのである。しかしくら現実主義であるといつても作品化された時の実相には必ず作者の主観が加はるものであり、対象そのものを科学的に写しとる事は不可能である。又芸術は科学的な實相を写す事には存在しないであらう。芸術上の真と科学上の真とに自ら相違のある事は当然の事といはなければならぬ。寫生は現実そのものに對する迫眞の努力ではあるが、芸術意識の存する限りそこに「美」の要素が介入して來る事を無視する事は出來ないのである。岡崎義恵氏は実相觀入は「知性的・科學的觀入ではなく情調的・詩的觀入（象徴的觀照）」であるといつてゐるが、作品の世界はある主観によつて統一的に形成された独自の世界であり、そこに意識的ではないにせよ美化作用や美

の選択が行はれるのを避ける事は出来ない。「もし眞にリアルなものを追究することになれば詩的世界は科學の中にしか住」(以上寫生主義の運命―岡崎氏―)めなくなる訳である。子規・節は対象を明確に微細に描き出さんとし、聯想や想像の余地を出来るだけ狭めようとした視覚型の歌人であつた。しかし彼等の理想が「寫眞の如きものに於て極まる」(寫生の説―北住氏―)といふものであつたとは私には思はれない。言語芸術に於ける完全な寫眞像や鏡像の実現が到底考へられぬ事であるといふばかりでなく、彼等も亦意識的にはなくとも寫眞的模写には芸術的價値の乏しい事を知つてゐたと思ふからである。彼等の理想はやはり芸術的美的眞の創造にあつたと思ふ。彼等の形象的客観的描写は主観や感情の眞実性の裏附けがあるからこそ生々として迫つて来るものがあるであつて、ただそれが内面の方へ深く潜められてゐるにすぎないのではないだらうか。芸術の世界は常に現實の世界とは次元を異にしそれを超越した所に形成される高次の世界である。北住氏は「寫生家は一見科學者と似た作業を以て始めながらも實は別種の層に進み入つてゐる。」といつた。茂吉も亦「短歌初學門」に於て「この眞は歌人の銘々の體驗的な直證(直證直證)であるから千差萬化であり得る。この流動的な體驗眞を『寫生的眞』と稱して吾等は作歌態度の一つの大切な資格たらしめて居る」と

いつてゐる。茂吉に至つてこの自覺は一層確實になつて來た事が窺へるのである。猶茂吉は「寫生的眞が即ち『まこと』であつて、それを追求する態度が即ち『まごころ』なのである。」と述べ、古來の歌論の伝統にも緊密な聯絡をもたせてゐる。「眞の内に在るものは神外に動く、是れ眞を貫ぶ所以なり。」といふ莊子の言葉を引いた所にも茂吉の眞意が窺へるのである。

子規は又「油繪師は必ず寫生に依り候へどもそれで神や妖怪やあられもなき事を面白く書き申候。併し、神や妖怪を盡くにも勿論寫生に依るものにて、只々有りの儘を寫生すると、一部一部の寫生を集めるの相異に有之、生の寫實も同様の事に候」(歌よみに興ふる書)といつて、空想といふものを或程度認めてゐる。子規は全くの虚構や幻想は極力排斥したけれども、理想的空想的なものを全面的に斥けるといふ事はなかつた。實際に作歌するに當つて希望すると否とに拘らずそこに多少の想像力の参加して來るのを防ぐことは到底出来ないが、その事によつて却つて現實以上の眞実を伝へ得る事が予想されるのである。従つて現實主義・即物主義はあくまで寫生の原則ではあるが、それに些かでも悖るものは凡て架空であり虚偽であるとするのは誤りである。茂吉は「作歌實語鈔」の中でフランツ・ウエルフェルの説を引いてゐる。即ちウエルフェルは先づ「リアリズムはマテリアリズムではない」と

断定し、「人間の内性・内奥性・本質を表現せずにリアリズムは成立」しない。故に「内奥性なき外界はなく想像なき現実はない。」といつてゐるのである。そして茂吉は「想像の心理過程に就いては近代の心理学者、或は統覺の一部とし、或は表象内化の一部とし、創造作用に相關聯せしめて居るから通俗にいふ單純な空想の意味にはならない。ウエルフェルのいふのもさういふつもりであるだらう。」といつてゐる。リアリズムは写生の特色であり限界でもあるが、写生の目的は畢竟芸術的眞の創造にあるのであるから現実執する事強くして却つて「眞」を逸する事があつてはならないのである。

茂吉は譬喩を混へず生の客観化としてのリアリズムに則り、一首を貫いて象徴にまで進まんとした。「予が眞に『寫生』すればそれが即ち予の生の象徴たるのである」(短歌寫生の説)といふ寫生即象徴が彼の變らざる信念である。従つて彼の流儀は「實相流」であり「寫生流」であり又「象徴流」であるといつてよかつた。元來日本の詩歌には抒情主義の伝統の中にあつて象徴的な精神が認められ、一方わが國民は極めて直観的な性情をもつてゐる。短歌といふ緊縮した表現形式と象徴とは密接な關係にあるといつてよいであらう。象徴といふ事は一種捉へ難い気分調であり、その内容は深遠な人生の秘奥を暗示するものが多い。従つて鑑賞者

も亦直観力によつてこれを感じ得なければならないのである。

歌は大体昔から心の抒情的な表現であり、古來歌論でも「ころ」の問題が一番中心となつてゐる。心と詞の關係や心をものに托して表現する事が考へられてゐるのである。萬葉では心・情・思・懷等ともいはれ、貫之は「人の心をたねとして云々」といひ、公任は「餘情」定家は「有心」といふ事を云つた。そしてこれは近代に至つては「象徴」といふ言葉で表現される様になつたのである。即ち「象徴」はシンボルの譯語として中江兆民の「維氏美學」に用ゐられたのをはじめとし、鷗外や柳村等が西欧の象徴詩やその思想等を紹介する為に盛んに用ゐた事によつて、広く一般的な用語になつたものである。茂吉がこの西欧的な象徴の世界を否定して寫生による象徴を志したのは「ころ」の伝統と、西欧的近代との結合であつたともいふ事が出來よう。象徴性はもともとと中国や印度の芸術・哲學の特色であつたらしく東洋藝術の粹は「一視に機を識り、一線に神を傳へ、一語に生を活かす底のもの」(近代短歌の象徴化―岡崎氏―)であつた。そして象徴に相當する芸術美の世界は既に日本の古代詩歌の中にも殆ど見られ、殊に中世文學にはその要素が濃い。又象徴性と永遠性とは密接な關係を有してゐるが、茂吉は宗教や哲學に絶對永遠を考へると同じく芸術の極致にも絶對を予感していいのではないかと考へ、シヨ―

ベン・ハウエルやアリストテレス・ニイチエ・リヒアルト・デニメル等の語を引いて屢々詩と哲学との親縁性、及び同根的存在である事を語つてゐる。而して茂吉は「詩人でそして思想家である方がなほ好い。」(童馬漫語)と考へ、自己の歌にも寫生を通して自ら思想や哲学の滲み出る事を秘かに期待するのである。茂吉の場合、象徴的・神秘的・宗教的・氣韻・寫意等はどこまでも寫生によつてその具象性から滲み出して来るものでなくてはならなかつた。即ち「出来上つた一首の歌からおのづから『永遠性』が放射される」事を期待するのであつて始めから永遠を狙つたものは浅薄だといふのである。この考へに就て岡崎氏は結局感動よりも観入の方が確實に支持されてゐる事を示すものと云ひ、「感動と主観とを本位とする生命主義と、観照と客観とを本位とする實相観人主義との矛盾」(齋藤茂吉の藝術観)を云々してゐるがこれは少し行きすぎであると思はれる。実相観人は感動に至る段階的存在であつて感動がその目的である事に變りはなく、たゞ後者は前者に擬つてはじめて期待され得るものと考へられてゐるにすぎない。

茂吉は「短歌初學門」で「ミユルレル・フライエンフェルスの抒情詩論中、抒情詩では詠み込まれる一切の對象(事柄)」といふものは純粹象徴價值を有しそれ自体は殆ど無に等しいくらゐまでになる時に優秀であるといつてゐる」といつて、彼の説との近似

を説いてゐる。彼は熟したる又虔しき歌ころを以て自然を凝視し、人生を凝視して止まない。對象の生命を捉へる事はやがて自己の生命を捉へる事に他ならぬのである。即ち寫生に於ては對象を深く凝視してその核心を捉へる観照作用の行はれる事が必要であり、赤彦の全心集中も、茂吉の実相観入も、皆この観照作用であつた。北佳氏は「これを眞正なる寫生に於てこの創造的契機として與るものは對象の中核を睨み出すといふかの美的観照の力」(寫生の説)といつてゐる。

茂吉は竹洞畫論の「其の中に無くて協はぬ所ばかりを寫して可けむ」といふ言葉を引いてゐるが、この観照作用に於てあらゆる思想や感覺を根源的なものにまで深めつつ或る一点に於て集中し凝結せしめる單純化の問題は重要である。短歌は非常に短い詩なので生かすものと犠牲にすべきものとをよく心得た上で「きりきりのところ、いよいよのところをあらはすものであ」り「根源々と行くもので」(短歌初學門)なければならぬ。実相の本質的なものは決して逃してはならないのである。子規は「草花の一枝を枕元においてそれを正直に寫生してゐると造化の秘密がだん／＼分つて来るやうな氣がする。」といつたが、これは茂吉の実相観入の心持と等しい。茂吉は對象の具象化に就て「心力の集注・性命の醗酵・群肝の清澄」(童馬漫語)等といつてゐる。この場合

可能な限り感情の純粹さを保持するために「勝手な豫感によつて濁濁せられ」る事は避けねばならない。「これは童幼の如き純粹感到に據れといふ意味（作歌實語鈔）とも考へられる。寫生が即物的なものである限りこの追眞の努力は依然続けられるのであり、従つて感情の奔逸や感傷は極度に戒められなければならないかつた。

第三章 寫生即象徴と幻想的象徴との相違

茂吉の寫生即象徴に対し、当時同じく「象徴」といふ言葉を使用した所謂フランス風の象徴詩に於ける幻想的象徴に対しては、茂吉は極端なまでに否定的であつた。象徴主義からいへば、柳村・鷗外等によつて西欧から移入され一躍詩壇を風靡した象徴主義の方が一般的であつたが、茂吉は見えずいた空想や現実から遊離したフィクションを頭から受けつけようとはしなかつたのである。

茂吉は「あの様なねち／＼した面倒臭い煮え切らない表現法でなければ象徴歌と稱へられないといふ法はあるまい。西洋の所謂象徴詩をばおぼつかない修練の足りない日本語で直譯して、そんな所から出發したつて駄目だ」（童馬漫語）とはつきりいつてゐる。彼は近代芸術上の「象徴主義」が西洋、特に佛蘭西あたりに興つた一つの運動だけに限局せしめられてゐる事に大きな不満を抱かず

にはゐられない。「憧憬氣分とか異國情調とか象徴的技巧といふので、官能の錯誤や擬人のやうな譬喩のやうなものをこてこて並べても作が優秀だとは謂はれない。作者の『いのち』と離れた手先ものには力はない。」と断定する。しかし白秋や朔太郎の幻想的象徴も亦『いのち』と離れた手先もの」とはいへないのであつて、彼等がアララギズムに反抗し、彼等の詩歌が單なる空想ではなく却つて内部生活の眞実を語るものであると主張したのは当然の事であつた。彼等は又病的な官能や頽廢の中にこそ近代の自我は求められるべきであると考へるのである。明星派、スバル派等も佛蘭西象徴詩の技法を取入れ、言葉の魔術に陶醉して現實感が無視したので茂吉はこれらともきびしく対立し、又この中間にあつて芭蕉等に親近し浪漫調をも加味して折衷的立場をとつた潮音太田水穂氏の象徴派にも與しよとはしなかつた。尤も短歌といふ短い詩型では象徴は幻想化する事は極めて困難であつた。茂吉は寫生即象徴でなければ絶対に短歌に眞実性は生れないと信じ切つてゐるのであるが、しかしその彼も文学美術を論ずるに當つて、全然空想幻想を無視する訳には行かなかつた。即ち「短歌初學門」の中で、鷗外の審美綱領にも「詩は空想の藝術なり」とあり「これは心理學上美術學上さう結論することが出来る。従つて「寫生を強調して説く自分の如きといへどもこの結論をば否定し得ぬので

ある。」といつてゐる。けれどもかの幻想的象徴一派の「作物(歌)」を見るに感心し能はぬものが多い」故にこれを許容する譯には行かない。」而して「學の意味の『空想』と或一派の歌の『空想』とは合致」しないと結論する他はないのである。更に彼は「空想の産出性といふものは必ず一たび實相から得たものに依らねばならぬ」といふヴントの言葉を引き「詩に空想を力説するならば直観的(觀照)空想と産出的空想との融合がなければならない。」といふ。

どうしても茂吉は現実と結びつけない気がすまないののである。この茂吉から見るとき、かの一派は「たゞの聯想遊戲であつて、第一直観的空想が缺如してゐる」としか見えない。しかも「一首の聲調に於て現實のひびきが無くなつたために魂魄の浮動するやうな歌ばかり」(短歌初學門)の様に見えるのである。茂吉にあつては非現實的なことは致命的な欠陥として感じられる。人間の生の中には感情も主観も含まれてゐるのであるから、空想も幻想も「生」が生み出すものと考へてもよいわけであるが、彼の「生」に対する考へは遂にそこまで無制限になり切る事はなかつたのである。「日本詩歌の象徴精神」(岡崎氏)によれば「現実より得た象徴はいかに幻想に近づいてもなほ多くは現実らしさ、自然らしさを残してゐるので、讀者はこれを現實のものとして味ふ傾向を有する。然るに幻想より得たものは、中には、現實に近いも

のもあるが極端なものは全く不自然な非現實的な空想であるといふことを感ぜしめる」とあり、これは茂吉と、幻想的象徴派の關係を極めてよく明らかにするものと思はれる。茂吉の「赤光」「あらたま」には多分に幻想的象徴を感じさせる浪漫主義的傾向が窺はれるが、茂吉に幻想があるとすれば、その性質は前者であることはいふまでもない。茂吉の初期の作品に想像・空想の歌の多い事はむしろ彼の大きな特色といつていい程なのである。「あらたま」後期以降、彼の歌はずつと諦念化しはじめ、「短歌寫生の説」の完成と共に、歌論と実作とは漸く並行して行くやうになり、その感覚・手法は漸次自然主義から象徴主義へと移行して行つた。

所で岡峰義忠氏は「齋藤茂吉の藝術觀」の中で茂吉に於ける「生」に就て「對象化せられた生が本來對象に存する實相であるか、それとも自己の生を移感した假感的な美的生であるか」といふ事を問題にしてゐる。茂吉の「生」が生命主義と密接な關聯をもつてゐる事は既に述べたが、この「生」の質・内容が茂吉に於ては若干の變遷發展をもつてゐるらしいのである。即ち初期には自己の切實なる生體驗の直接表現が主であつて、対象となる自然はあるがままの實在即ち「ころ」のない自然であつたが、後になると、その生が自己の本源的な力によつて動くことは勿論であつたけれども、その上に東洋画論の「生趣」「生動」「生氣」等といふ

描写の対象にこもる生き生きした感じをも含め「生」は造化不窮の生氣、天地萬物生々の「生」で「いのち」の義である。」（短歌寫生の説）といふに至つた。「短歌初學門」には「私が嘗て寫生の定義を作つた時の『自然』はゲエテなどの考へたやうな意味だともいひ得る。ゲエテは自然の生原理は人間の生原理であり得るとし、それであるから現象のうちに神の原理の顯現をみとめ、『自然の中に神を見る』とも云つてゐる」とある。即ち、その出發点に於て自我の生活の直接表現であつた「生」がずつと擴大され、自己の生はもとより宇宙の森羅万象にこもるいのちの義まで含まつて來たわけである。従つて「一種の生命の形而上學や汎神論的生命主義となり」又「かなり東洋的となり、宗教的色彩をさへ帶びるに至つた」（岡崎氏）といふ事が出來よう。岡崎氏は生が対象に存する實相ならばリアリズムであつて自然科学的世界觀と矛盾し移感した美的生ならば理想・浪漫・象徵主義であつて、美的・宗教的世界に踏み入るので幻想との境界線がなくなるといふのである。茂吉の説がこの点曖昧である事は否めない。彼は「自然を歌ふのは生命を自然に投射するのである」といひ、自然を寫生するのは即ち「自己の生を寫すことだ」と説きその自然は常に心の状態と絡み合つて表現されてゐるので、現實の物象は現實であつて又一種の幻想であり、内面の意義を象徵してゐるのである。従つ

て私は茂吉の場合、情的象徵に於ける心理的説明としての美学的感情移入説に拠つてゐる部分が多いのではないかと思ふ。感情移入とは「自己の感情を對象の中に投じそれを對象の中に存する感情として感ずる事」（日本詩歌の象徵精神）であるとすれば茂吉の場合この説明が最も近いのではなからうか。彼の汎神論的自然觀も自己の強烈な生命感の投射による所大であり、この事が宇宙の擬人化・神性存在への信賴になると考へられるからである。岡崎氏は「近代短歌の象徵化」では大西克禮氏の説を引き、対象物に感情を移入する場合だけが象徵であつて、対象物に存在する感情を掘み取つて來るのは象徵ではなく寫実であるといつてゐるが、茂吉の場合、前者に重心がかけられてゐる事は明白であつて寫実といへない事は勿論である。唯この汎神論的自然觀の介入を如何に説明するかが問題となる訳であるが、茂吉はこれを形而上的生命哲學によつて解決せんとしてゐるらしい。彼に於ける象徵は意と境との融合徹底に於て生れるもので、その東洋的な直觀力の働きがすべての矛盾を解決し超越してゐると見る他はないであらう。唯岡崎氏が、移感した美的生ならば幻想との境界線がなくなるといひ一義といふ假感的なものが藝術の本質だといふ事を肯定する事になるといふ考へ方には直ちに賛成し難い。寫生が全然リアリズムに終るものではない限り、生の實相に介入する事は畢

寫生之美を表すことであり、芸術美の問題になつて来るのは当然である。寫生が芸術的眞を追究するものである限り茂吉の哲學が些か詩的にすぎ、又美的な説明に傾かざるを得ないのは寧ろ当然かも知れない。従つて以上の事は寫生説をしてリアリズムとするか、理想主義、浪漫主義と解するかの岐路に立たせるものであるとは必ずしも考へなくてよいと思ふ。岡崎氏は「強ひていへば現實主義的象徵主義か」といつてゐる。又茂吉自身は「短歌初學門」で「寫生は世の文藝思潮を念頭に置くならばリアリズム（実相主義）に傾き即物的である」といひ、現實主義の比重の大である事を主張してゐる。

第四章 聲調の問題

さて、寫生の説に於て最も根本的なものの一つに「萬葉調」といふ事がある。千規の方葉調は耳慣れぬ古語や声調等の爲擬古であるといふ謗りを受けたが内容的には寧ろ新鮮な近代感覚に溢れてゐた。千規以來萬葉尊重主義はアララギ派に一貫した精神となり、左千夫は「洋語・漢語・新事物打こなしては萬葉調たらしめんと欲するなり」といつた、即ち西洋的發想法も東洋的思想も何もかも引つくるめて現代的萬葉調の中に統一し綜合しようといふのである。一口に萬葉調といつても個人々々によつてその調は独

特のものでなければならぬし、又時代の推移に伴つて式々に新しい萬葉調を創造すべきであつて、徒らに萬葉の昔に還る事を獎勵したのでなかつた事は勿論である。併し千規時代には萬葉の美感の自由な表現や個性的氣魄を學ぶ精神が認められず、萬葉語の遊戲といふ誤解を受けたのであるが、左千夫時代に至つてはじめて萬葉調は一首を貫いた『叫び』の徹底から生じたものとなり、内容的にも外形的にも格段の進歩發展を見る事が出来る様になつた。茂吉はいふ。「己が一口に萬葉調といふのは己には萬葉調でなければいけないのだ。己の命は新古今調にも嵯峨調にも向かないのだ。」（『章馬漫語』）これは例の茂吉の偏執的な氣分を表現するものではあるが、それよりも彼が何にも増して『いのち』を尊重し現實に抱く切實な詠歌を主張する寫生説に抱つてゐる事と、この原始的直情的な声調の結びつきは寧ろ必然的といつてよい。萬葉集への共鳴は原始復帰、古典尊重の芸術上の問題を意味するものでもある。尤も彼は「この原始的といふことは人間本來の活動様相の一つで決して藝術的手段ではない」（『萬葉の歌境』）といつてゐる。而して茂吉は萬葉の健康的特質に就て、健康といふ語は支那の語であるが「洋脈の語感をも附帶してゐるとおもはれたい」（『萬葉の歌境』）といひ、西欧思想にまで限なく思ひをめぐらすのである。短歌は本來古代語としての性格を有してゐる。従つてこの詩

型には古代も中世も共に生きてゐると見なければならぬ。「吾等が血脈の中には祖先の血がリズムを打つて流れてゐる。祖先が想に堪へずして吐露した詞語が祖先の分身たる吾等に親しくないと吾等にとつて虚偽である」茂吉は柿本人麿に対して最も親近性を覚え、遂に人麿を超える事の出来ぬ事を歎じてゐるが、彼は人麿が常に全力的な歌人であり、直接自然に肉迫してそこに自らなる性命を捉へる古歌人の態度に新鮮と健康とを感じないではゐられなかつたのである。この彼の萬葉尊重主義は当然人生肯定の思想を齎らす。従つて茂吉に無常諦念的な虚無の匂ひのある事は否定出来ないとしても、彼の底流をなすものはこの萬葉的健康への指向でなくてはならないのである。子規の調べに関する考へは、極く素朴で、感情の緩急に応じて適切な調べを用ゐるといふ程度の事であつて、主として意味・内容の方に焦点が向けられてゐた。従つて萬葉集を学ぶにもその自然詠の具象性や、造型的直観的な詠風等を攝取する所が多かつたのであるが、左千夫になると俄然調べの方が重視されるに至り、内容は調子によつてはじめて具象化されるものと考へられた。茂吉はこの両者を綜合する立場として「短歌聲調論」を著してゐるのであるが、その綜合は一応成功したと見てよいと思ふ。しかし一休言語象徵には意味と音の二つの要素があるが、両者は可能な限り各自の役目を果さん

とするので、そこには当然矛盾の生じることが予想される。岡崎氏は「齋藤茂吉の芸術観」で声調に就て詳しく考察し、聲調が實相を觀入することによつて獲得されるものか、生が直接に喚起する幻覺的なものであるかといふ問題は藝術上の「重大問題」となり、ここに於て「聲調の成立は實相觀入とは別個の領域を持つ」ことを指摘してゐる。茂吉は意味表象と音表象の渾然たる融合を説き、自己と自然とは全く融合して一元の生に生きてゐると論じて「自己のやみがたい『生』に根ざした調」を追求するのであるが、その統一的な観点から「實相觀入説と聲調説が如何にして一つの寫生説の中に攝取されるかといふこと」に就ては今一步の説明が必要であるやうに思はれる。茂吉は短歌聲調論で「意味の要素を常に考へ入れながら音の要素について吟味して行くやうにせねばならぬ」といつて稍しらべの方を重んじてゐるかと思ふと、一方「短歌の内容方面に於て『寫生』を唱ふるものにとつては環境の變化、時の流といふことをいつも否定してゐない。新しき實在、新しき實相 *neue Wirklichkeit* に觀入するとき、その短歌の聲調もおのづからそれに伴ふのが順序である」と述べ、ここでは實相觀入の聲調に対する優位を示唆してゐるかの如くである。結局どちらかを重視せねば、矛盾の生ずる事は妨げられぬ事かも知れないし、又作家としてはこれを実作の上から解決して行

くべきであつて理論としてはその限度に到達した問題であるのかも知れない。茂吉の場合、写生の概念は明治四十五年に樹てられ、その所見を公けにしたのは大正三年、「写生とは實相観人に據つて生を寫すの謂である」といふ定義の下されたのは大正八年であつたにも拘らず、声調論の方は、明治四十一年に「短歌に於ける四三調の結句」といふ精密な論文がものされてあるといふ事は、記憶すべき事である。即ち茂吉は眞淵の「古の歌は調を專とせり」や景樹の「歌はことわるものにあらざる調ぶるものなり」といふ説や、左千夫のはからひなき叫び、言語の声化の説に教へられ「吾等は意味の奇拔とか複雑な内容などよりも情調ステム・イン・ストロフのふるひや情緒のうごきが如何に表現されてゐるかを顧慮するがゆゑに従而言葉の響サウンドもその前奏プレリュードに重きを置くのである。」（短歌の特質についての考察）と述べるに至り、男性的で原始的振幅の大きい沈痛な一種の高いしらべを完成したのであるが、これは彼が止むに止まれぬ内部衝迫によつて作歌したこと、及び彼の主観的な感動を本位とするディオニソスの性格に基くものといはねばならない。

第五章 結 語

「短歌を作るのは作りたくなるからだ」と茂吉はいふ。これを彼は「内部急迫」又は「衝迫」と呼んだがこれは所謂「歌ころろ」で

あり、ドイツ語の *Stimmung* 支那語の「蟬聲」と同じであるといふ。「この衝迫たるや不可抗的であり、強靱であり不散乱的である」（短歌初學門）と歎する彼は短歌の形式が人間存在のやみ難き切実なる詠歎の形式である事を信じて疑はないのである。「わたくしは自己をいとはしまねばならぬ。自己の『いのちのあらはれ』なる短歌はこの意味に於ていとほしいのである。されば作歌の際は飽くまでこの『いのち』をいとはしみふみ据ゑてその表現に際して嚴かでなければならぬ（童馬漫語）これが茂吉の変らざる信念であり自覚である。彼はその『業餘のすさび』に殆どいのちをかけてゐるが、このきびしい自愛の精神には何か壯烈なものすら感じられ、啄木の「悲しき玩具」白秋の「一個の小さい緑の古寶玉」的短歌とはその作歌意慾に於て大いに異なるものがあつたといつてよい。

茂吉は又、短歌制作時にあつては必ず「混沌のころろ」をきくといつてゐる。（短歌に於ける主観の表現）けれどもこの *chaos* は *cosmos* にならなければ短歌とはなり得ない。而してこれがよく胎を結び醗酵せられんためには、一重に歌人の魄力が必要とされるのである。茂吉に於ける生命は一般にディオニソス的な渾沌と呼ばれてゐるが、これは彼に於けるカオスが短歌に昇華せられた後も常に幽かな余韻を残してゐるからであつて、子規の明澄や節

の研えとは異なる魅力と特色を有してゐる。赤彦は茂吉を評して「彼の歌は苦しみ自厭の最後に現れる光の迸りである。」といったが、彼の渾沌には何か永遠性を暗示するものがあり、節のいつた金鱗的な宿命を感じさせる。かくして茂吉は「黎明から美しい太陽を現すやうに渾沌から世界を創造」しなければならぬのである。

齊藤茂吉の魅力は一口にいふならばその近代性にあつた。芥川龍之介は「茂吉の西洋はおのづから深處に徹した美に充ちてゐる。これは彼等の西洋のやうに感受性ばかりの産物ではない。正直に自己をつきつめた痛々しい魂の産物である。」といったが彼の内的生活の複雑さ、剃刀の如く鋭く特異な感覚と東北人らしい重厚さは一種ユニークな美を醸し出してゐるのである。正に彼の個性は鮮烈であり、心熱の凄じさにみちてゐた。茂吉にとつて人生の現実はずっと悲哀寂寥であつたばかりでなく、しばしば不安、恐怖、脅迫観念による一種の幻覺的な想像をさへ喚起せしめる事があつた。しかもその色調は暗鬱でありながら主情性のあらあらしさにみち、悲痛な孤独感の中に強靱な生命を感じさせずにはおかない。人間の存在そのものから生じる生の倦怠と焦燥苦惱の中にあつて、驕慢ともいへる程の強烈な自我意識をもつた彼は又あらゆる対象の奥に潜む「いのち」の予感を鋭敏に感じる事が出来た

人でもあつた。そしてとしわかき狂人守としての彼は又、狂人の生體を通してその本能の中にも生の意義を認め、一種豪壯な生命感を象徴したのであつた。茂吉の生命感は氣魄と力感にみちてゐるが、この意味に於て決して單純な生命の謳歌ではないといつてよい。彼に屢々見られる東洋的な論念は「言外に何物かが潜んでゐるやう」(節)な感じとなり、その一種の翳り、ニヒアンスは独自の魅力の一つである。

茂吉の歌論はその作物と切離しては絶対に考へられぬものであり、彼にあつては常に、実作が歌論に先行してゐた事は大きな強味であつた。従つて彼は「作物次第によつて寫生の意味の細かい所などはどしどし變つて来る。それでいい(短歌寫生の説)とはつきり言切る事が出来たのである。(完)

追記 紙数の都合上、実作(「赤光」あらたま)に関する論文の後半は省略した。